

De l'éloge du laid? On the Praise of Ugliness?

Serge Fisette

Number 79, Spring 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8800ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, S. (2007). De l'éloge du laid? / On the Praise of Ugliness? *Espace Sculpture*, (79), 13–18.



De l'éloge du LAID ? On the Praise of UGLINESS?

Serge FISETTE

Le plaisir et la douleur ne sont pas seulement les compagnons nécessaires de la beauté et de la laideur, ils en sont l'essence même.

—David HUME

De toutes les époques, les artistes ont abordé le monstrueux, leurs œuvres « inquiétantes » provoquant tantôt l'effroi, tantôt un sentiment d'étrangeté et d'angoisse où se mêlent des forces à la fois d'attraction et de répulsion.

Déjà dans l'Égypte ancienne, dans la période dite d'Amarna, des artistes s'écartent des canons idéalisants de l'art classique pour représenter les membres de la famille royale en exagérant leurs traits et leurs particularités physiques jusqu'à en faire des sortes de caricatures. Dans cet « académisme de cauchemar », comme d'aucuns l'ont qualifié, la tête et le torse sont démesurément étirés, les lèvres trop charnues, les hanches élargies et le ventre proéminent. Aux époques grecque et romaine, mais surtout au Moyen Âge, les sculpteurs ornent les gouttières saillantes des églises de gargouilles—appelées également « grotesques »—, ces figures fantastiques souvent hideuses dont l'un des buts est de faire fuir le malin, leur aspect terrifiant rappelant à l'hérétique « que la protection divine était déjà sur le bâtiment. La légende raconte que les gargouilles hurlaient à l'approche du Mal, qu'il soit visible (sorciers, magiciens, démons) ou invisible¹ », leurs sons horribles éloignant les esprits maléfiques.

Dans ces deux exemples parmi bien d'autres, on est apparemment loin de la notion de beau qui fut longtemps l'apanage de l'art—des beaux-arts, comme on les qualifiait autrefois. Cette beauté universelle que des générations de peintres et de sculpteurs ont voulu exprimer en ayant recours notamment à l'harmonie des proportions, et que nombre de théoriciens et de philosophes ont cherché à cerner, l'asso-

Pleasure and pain are not only the necessary companions of beauty and ugliness; they are their very essence.

—David HUME

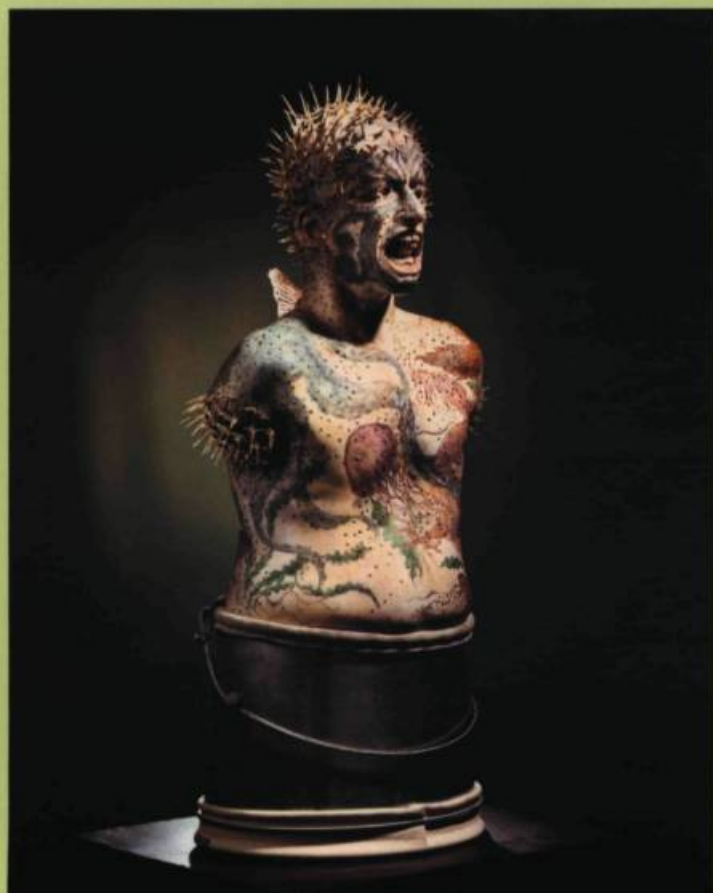
In every historical period artists have taken up the monstrous; their “disturbing” works provoke fright on one hand, and on the other a feeling of strangeness and anguish where attraction and repulsion blend together.

As early as ancient Egypt, in the Amarna period, artists distanced themselves from the idealizing canons of their classical art to represent members of the royal family with their features and physical particularities exaggerated to the point of caricaturing them. In this “nightmare academicism” as a few have characterized it, the head and torso are lengthened disproportionately, the lips are too fleshy, the thighs are enlarged and the abdomen made prominent. In the Greek and Roman eras, and even more so in the Middle Ages, sculptors ornamented church rain gutters with gargoyles—also called “grotesques”—fantastic figures, often hideous, that had as one of their functions the warding off of evil, their terrifying aspect reminding the heretic “that divine protection was on the building. The legend states that the gargoyles howled at the approach of evil, whether visible (witches, sorcerers, demons) or invisible,”¹ their horrible sounds driving off the wicked spirits.

In these two examples, among many others, one is apparently far from the notion of the beautiful that was the province of art for so long—of the fine arts (*beaux-arts*) as they were once characterized. A universal beauty that generations of painters and sculptors strove to express through recourse, notably, to harmonies of proportion, and that numerous theorists and philosophers sought to outline, associating with the ideal, or with a certain kind of pleasure or perfection, or even a “disinterested satisfaction.” In this sense one could declare, from the start, that ugliness is the opposite of beauty. But aren't they, rather, inseparable from one another, the front and back of the same phenomenon, the same entity? If that is the case, Kant's famous dictum, asserting “the beautiful is that which, apart from a concept, pleases universally” could equally well read, “the ugly is that which, apart from a concept, displeases universally.”

Then what is one to say, for example, of an artist like Orlan who makes use of surgery—*cosmetic* surgery—to literally “disfigure” herself when this type of medical intervention has as its principle objective to repair or beautify the body? What to say of a Jana Sterbak who interrogates the criteria of beauty by making her now-and-forever famous—and troublesome—meat dress (*Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987)? Or what to say of Andres Serrano whose aesthetic effects and the classicism of whose images viewers in museums can not help but admire, until they discover they are photos of cadavers in a morgue! “I think,” says Serrano, “that once one works with difficult subject matter of the sort I take on, it becomes necessary to retranscribe a certain beauty in the created work.”² What to say, finally, of Evergon's images depicting in her blunt nudity an old woman with sagging flesh, whom he acknowledges as his own mother?

Mark PRENT, *Ichthymorph*, 1983. Personnage grandeur nature/Life-size figure. Polyester, résine, fibre de verre/Polyester, resin, fiberglass. Photo: David Saltmarche.



ciant ici à l'idéal, la perfection, là à une certaine forme de plaisir ou à la vérité, là encore à une « satisfaction désintéressée ». En ce sens-là, on pourrait décréter d'emblée que le laid s'oppose au beau. Mais l'un et l'autre ne sont-ils pas plutôt indissociables, le recto et le verso d'un même phénomène, d'une même entité ? Si tel est le cas, le célèbre mot de Kant affirmant que « le beau est ce qui plaît universellement et sans concept » pourrait tout aussi bien se lire « le laid est ce qui déplaît universellement et sans concept » !

Que dire, par exemple, d'une artiste comme Orlan qui a recours à la chirurgie dite *esthétique* pour carrément se... « défigurer » alors que ce type d'interventions médicales a pour principal objectif de réparer ou d'embellir le corps ? Que dire d'une Jana Sterbak qui interroge les critères de beauté en confectionnant sa désormais fameuse – et houleuse ! – robe de viande (*Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987) ? Que dire encore d'un Andres Serrano dont les spectateurs de musée ne manquent pas d'admirer les effets esthétiques et le classicisme des images, jusqu'à ce qu'ils découvrent qu'il s'agit là de cadavres photographiés dans une morgue ! « Je crois, affirme Serrano, que lorsqu'on travaille avec des sujets difficiles comme ceux que j'aborde, il est nécessaire de retranscrire une certaine beauté au sein de l'œuvre réalisée². » Que dire enfin des images d'Evergon montrant dans sa nudité crue une femme âgée aux chairs flasques, laquelle se révèle être sa propre mère ?

MARK PRENT

C'est cette difficulté à définir le beau, entre autres à cause de son aspect subjectif, cette frontière qui le sépare du hideux que questionne un artiste comme Mark Prent. Un crâne et des semblants de

MARK PRENT

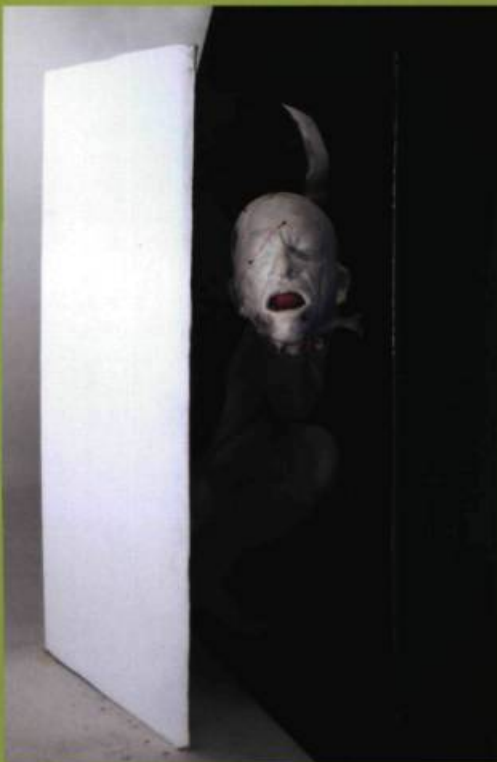
It is this difficulty in defining the beautiful (due, among other reasons, to its subjective aspect), this boundary that separates it from the hideous, that an artist like Mark Prent questions. A skull, and what appears to be human remains spread out on an antique pedestal table, a head whose neck is crushed in a vice, a human body suspended on chains and penetrated by aquatic monsters, a naked man frozen in a block of ice inside a freezer... The universe of Mark Prent has what it takes to shake the most hardened among us.

To gloss a film³ made on his work in 1976, "*If brains were dynamite...*" it was written of Prent that,

Hanging like hindquarters in a meat freezer, bloody butchered human torsos and limbs simultaneously rivet and repel viewers... a Canadian artist whose exhibitions always provoke outrage and have resulted in violent reactions and trials for obscenity. They also reveal the latent sadism of a certain section of the public—his *Man Strapped in an Electric Chair* could be "executed" by pulling a handle to activate the chair, and Canadians were ready to queue for two hours to take a turn. The film illustrates this, but it allows us to enter into the artist's work and understand its personal implications: all these bodies are his own and have been cast in resin during a molding session which comes close to torture. They are then brought to life with frightening, painstaking care and accuracy, painted, given hair or a glass eye.... The film examines the relationship between aesthetic and ethical qualities, the Jewish memory, and individual complicity in power and in sadism.⁴

Deliberately provocative and chilling, Mark Prent's stagings, which for some are unhealthy curiosity, scabrous and in bad taste, have often provoked hostility, leading him to a self-imposed exile in Germany for a time.

→ Mark PRENT, *Lagoon*. Performance dans un aquarium/Aquarium Performance. Extrait du film de Jesse Prent/ Extract from Jesse Prent's film.



Mark PRENT, *Mark's*. Performance. Photo: David Saltmarche.



Mark PRENT, *Deglove*. Performance. Photo: David Saltmarche.



Mark PRENT, *Thawing Out*, 1974. Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

Mark PRENT, *Operating Room*, 1974. Photo: David Saltmarche.



restes humains étalés sur un guéridon ancien, une tête dont le cou est broyé dans un étau, un corps humain suspendu à des câbles et envahi de monstres marins, un homme nu figé dans un bloc de glace à l'intérieur d'un congélateur... L'univers horrifiant de Mark Prent a de quoi ébranler les plus endurcis.

Pour présenter le film³ réalisé sur son travail en 1976, *If brains were dynamite (Si le cerveau était de la dynamite)*, on a dit de Prent qu'il

«sculpte le corps humain, représenté comme un morceau de viande de boucherie ou à l'état d'homme mutilé, torturé, électrocuté, à l'agonie. Ses expositions, toujours suivies de scandale, entraînent la fermeture temporaire de la galerie, des procès pour obscénités, des réactions violentes et révèlent aussi le sadisme latent d'un certain public. Le film montre et dit cela mais il veut aussi nous faire entrer dans le travail de l'artiste, son implication personnelle: tous ces corps sont le sien qui est coulé dans la résine dans une séance de moulage proche du supplice. Puis, rendus à la vie, avec un vérisme et une méticulosité effrayante, peints, pourvus d'œil de verre, de cheveux. Un film qui interroge le rapport de l'esthétique et de l'éthique, de la présence de la mémoire juive, de la complicité individuelle au pouvoir et au sadisme⁴.»

Délibérément provocantes et frisant, pour certains, la curiosité malsaine, le scabreux et le mauvais goût, les mises en scène de Prent ont souvent déchaîné une véritable hostilité, ce qui l'incitera à s'exiler pour un temps en Allemagne.

À l'automne 2005, il présentait *Night terrors* au Centre Action Art Actuel, regroupant trois courts métrages de performances réalisés avec son fils, des sculptures, des photographies et des extraits de tournage. « Il y a plus de trente ans, écrit Susan Real Prent dans le catalogue de l'exposition, Mark Prent attira l'attention du public en présentant une série de sculptures figuratives très controversées. L'environnement soigneusement élaboré dans lequel les visiteurs étaient invités à les côtoyer, presque en intrus, accentuait encore l'inquiétude soulevée par ces corps hyperréalistes. On en vint à comprendre ceci: lorsqu'on visite une exposition de Prent, la distinction salutaire entre amateur d'art et visiteur par effraction s'efface totalement, et nous devenons tous des voyeurs impénitents⁵. »

Dans un registre plus léger, du moins au premier abord, son œuvre extérieure *Explorer* (1994) érigée au Parc René-Lévesque à Lachine, est

In autumn of 2005, he presented *Night Terrors* at the Centre Action Art Actuel, which brought together three short films of performances made with his son, sculptures, photographs and extracts from the film shoots. "When Mark Prent first came to public attention, over thirty years ago," writes Susan Real Prent in the exhibition catalogue, "it was for a series of extremely provocative figurative sculptures. These life-like bodies were made still more disturbing by the manner in which the public was invited to interact with them, as functional intruders, in fully-realized room environments. We came to understand that when one attends an exhibition of Prent's sculptures, the sanitary distinction between art-viewer and implicated interloper simply disappears; and we all become unabashed voyeurs."⁵

In a lighter vein, at least at first glance, the work entitled *Explorer* (1994), erected in the Parc René-Lévesque in Lachine, consists of a tripod on which is a sailing vessel out of which, in turn, arise the heads of explorers. "Faith, avidity, heroism and xenophobia," explains the artist, "intermingle in this adventure. The different expressions on these faces reveal the diversity of attitudes before unknown destiny. This sculpture discusses the originating impulse for the conquest of undreamt-of lands and the discovery of new knowledge. It evokes the courage that allows human beings to go in search of the unimaginable and so pursue the voyage of humanity."⁶ Geographic and territorial exploration, here, are an echo of the inexhaustible searches that Prent pursues into the human spirit, into humanity and its destiny.

JEAN PRONOVOST

In the tradition of Mark Prent, with whom he has worked, but also in that of Hieronymus Bosch, Jean Pronovost executes pictures and sculptures that are as oppressive as they are heavily charged with symbolism, and does so with the same virtuoso technique. "...At a time when technology and industry reign, our collective conscience has been undermined by an eternal quest for profit. When the pillars of tradition have started to crumble in the context of a society that extols individualism and power—sex, drugs and rock'n'roll—the artist questions our origins, reawakens the forces of creation, and offers a

constituée d'un trépied sur lequel est posé un voilier d'où surgissent des têtes qui seraient celles d'explorateurs. « Foi, avidité, héroïsme et xénophobie, explique l'artiste, s'entremêlaient dans cette aventure. Les différentes expressions de ces visages révèlent la diversité des attitudes devant l'inconnu du destin. Cette sculpture parle de l'impulsion qui est à l'origine de la conquête de contrées insoupçonnées et de la découverte de nouveaux savoirs. Elle évoque le courage qui permet à l'être humain d'aller à la rencontre de l'imaginable et de poursuivre ainsi le périple de l'humanité⁶. » Explorations géographiques et territoriales ici, comme un écho à celles, inlassables, que poursuit Prent sur l'esprit humain, sur l'Homme et sa destinée.

JEAN PRONOVOST

Dans la lignée de Mark Prent avec qui il a d'ailleurs travaillé – mais également dans celle d'un Jérôme Bosch –, Jean Pronovost exécute avec la même virtuosité technique des tableaux et des sculptures tout aussi oppressants et fortement chargés sur le plan symbolique. « À une époque où nous semblons submergés par les outils technologiques, note Sophie Ginoux, où la conscience s'égaré au profit de la quête matérielle, où nos repères de vie traditionnels ont tendance à s'effriter à l'intérieur d'une société qui prône l'individualisme et la lutte pour le pouvoir, l'artiste interroge nos origines et nous propose une série de solutions personnelles et collectives⁷. » Utilisant la résine de polyester, l'époxy et la fibre de verre, Pronovost conçoit des personnages mythiques qui participent autant de l'humain, de l'animal et de l'ange, comme dans la série *Le seigneur et la dame de la dualité* où une figure féminine ailée, grandeur nature, se tient sur un amoncellement de crânes, affublée d'une queue de sirène – de serpent, de crocodile? – et d'une tête de bélier. Son corps est offert tantôt avec ses chairs voluptueuses, tantôt sous forme de squelette. « Le bélier, souligne l'artiste, représente la force, la persévérance, alors que les ailes sont synonymes d'élévation spirituelle. »⁸

Encore là, les mondes terrestre, aquatique et céleste qui sont « normalement » distincts s'imbriquent ici les uns dans les autres, l'artiste se donnant la liberté de transgresser les limites du « connu » pour nous proposer un imaginaire singulier et extravagant qui se révèle tout autant attirant que repoussant.

ALAIN BENOÎT

« Depuis plusieurs années, affirme Alain Benoît, je travaille dans une logique de la surenchère, du trop bruyant, d'une visibilité trop insistante. Mes œuvres, à l'inverse d'une utopie salvatrice ou d'une solution qui feraient contrepoids, proposent des mondes imparfaits où le trop-plein domine⁹. »

Ce trop-plein, dans la récente exposition de l'artiste à la Galerie Joyce Yahouda¹⁰, prend la forme d'un homme obèse placé dans différentes situations. Il s'agit d'une personne réelle, un dénommé Louis Cormier qu'on reconnaît déjà dans des dessins de 1996 et qu'on retrouve en 1998 dans plusieurs œuvres, dont la vidéo *Prélude à un acte révolutionnaire* présentée au Centre des arts actuels Skol¹¹. Depuis lors, l'individu est devenu modèle et personnage « fictif » et a subi des traitements de modélisation numérique. C'est sous cette forme qu'on le voit dans l'installation vidéo *Pâte-Molle 5/A charné*, accroché à un arbre dont il mord une branche. « *A charné*, note Benoît, utilise le point de vue en contre-plongée normalement lié à la statuaire de grande taille. Si cette "fiction sculpturale" donne une monumentalité au corps animé, le point de vue que l'on a sur l'entrejambe du personnage n'est pas très élogieux. Avec *A charné*, l'animation montre une action beaucoup plus pathétique que solennelle¹². »



series of solutions.”⁷ Using polyester resin, epoxy and fibreglass, Pronovost constructs mythological figures that participate equally in the human, the animal and the angelic like the series *The Lord and Lady of Duality* in which a life-sized, winged female figure stands on a heap of skulls, decked out with a mermaid-like tail—a serpent’s, a crocodile’s?—and with the head of a ram. Her body is offered to the view in its voluptuous flesh on one side, and as a skeleton on the other. The ram, underlines the artist, represents force, perseverance, while the wings are synonymous with spiritual elevation.⁸

Here too, the terrestrial, aquatic and celestial worlds, “normally” distinct, interweave, as the artist gives himself the freedom to transgress the limits of the “known” and suggest a singular and extravagant imaginary world to us, both attractive and repulsive.

ALAIN BENOÎT

“For several years I have been working within a logic of upping the ante, of the excessively noisy, of an overly insistent visibility... My work does not present a redemptive Utopia or a counterbalancing solution; it depicts imperfect worlds dominated by overflowing.”⁹

This “overflowing” takes the shape of an obese man placed in a variety of situations in the recent exhibition at Galerie Joyce Yahouda.¹⁰ This is a real person, named Louis Cormier, whom one may recognize from drawings as far back as 1996 and who is found in a number of works in 1998, such as the video *Prélude à un acte révolutionnaire* shown at the Centre des arts actuels Skol.¹¹

Since then this individual has become a model and “fictional” character, and undergone digitalization. It is in this form that one sees him in the video *Pâte-Molle 5/A charné*, hanging from a tree one of whose branches he is biting. “*A charné*,” notes Benoît, “uses the point of

Dans sa recherche, Benoît « re-visite » certains enjeux de la sculpture comme le monument, la statuaire, les œuvres issues du réalisme socialiste ou la sculpture équestre, mais il la travestit, dira-t-on, par un ensemble de manipulations—que ce soit par au moyen de l'ordinateur, de l'animation et du montage photo ou vidéo—pour aboutir à ce qu'il nomme lui-même des « sculptures hypothétiques ». Quant à son personnage, il renvoie à la *grottesca* que Benoît définit comme « des ornements qui représentent des créatures mi-homme mi-animal auxquelles l'hybridité confère un état d'inachèvement »¹³.

C'est cet état d'inachèvement qui se donne à voir dans l'une de ses œuvres les plus déroutantes et ambiguës où l'on est en présence de deux hommes nus, l'un s'adonnant au rite anthropophage de manger l'autre ! Faut-il y déceler une référence psychanalytique au cannibalisme, ce fantasme du stade oral qui consiste à vouloir s'incorporer, en l'avalant, l'objet de son désir ? Tous deux disproportionnés, transformés l'un en ogre géant, l'autre en nain, c'est en fait le modèle (Louis

view in low angle shot normally related to large scale statuary. If this "sculptural fiction" gives a monumentality to the animated body, the point of view which one has on the crotch of the body is not very eulogistic. With *A charmé*, the animation shows an action more pathetic than solemn."¹²

In his research, Benoît "revisits" some of sculpture's basic stakes such as the monument, statuary, the work arising from socialist realism or equestrian sculpture, but he travesties them, one might say, through a range of manipulations—whether using a computer, animation, photo or video editing—to achieve what he calls "hypothetical sculptures." As to his character, he hearkens back to the *grottesca*, which Benoît defines as "ornament representing half-man, half-animal creatures whose hybridity confers a state of unfinishedness."¹³

It is this state of incompleteness that is on display in one of his most disturbing and ambiguous works in which we are in the presence of two nude men, one of whom gives himself over to the anthro-

← Jean PRONOVOST, *Le seigneur et la dame de la dualité*, 1995-2000. Résine de polyester, fibre de verre, époxy, acier, peinture urethane. / *The Lord and Lady of Duality*, 1995-2000. Polyester resin, fiberglass, epoxy, steel, urethane paint. 228,6 x 142,2 x 121,9 cm. Photo: Michel Roy.

→ Alain BENOÎT, *Pâte-Molle 5/A charmé*, 2006. Vidéo/Video. Photo: A. Benoît.



← ← Alain BENOÎT, *Pâte-Molle 3/Copier-Coller*, 2006. Carton découpé et peint/Cut and painted cardboard. 170 x 120 x 120 cm. Photo: Richard-Max Tremblay.

← Alain BENOÎT, *What's the Ugliest Part of Your Body*, 2001. 14 panneaux de plexiglas thermoformés fini miroir, aluminium, tissu argenté, bois, velcro, tubes fluorescents, câblage électrique, extraits musicaux de Frank Zappa/ 14 mirror-finished, thermoformed Plexiglas panels, aluminium, silver fabric, wood, Velcro, fluorescents, electric cable, musical excerpts from Frank Zappa. 244 x 463 x 463 cm. Photo: Joel Damase.

Cormier) qui dévore l'artiste lui-même et ce, en écho au mythe de Cronos condamné à *ingurgiter ses propres enfants après avoir appris que l'un d'eux le détrônerait*. Pour Benoît, cette mise à mort de l'artiste, c'est la mise à mort de la sculpture, laquelle n'est montrée ici que sous forme de croquis, soit des impressions au jet d'encre sur canevas. À ce stade, la sculpture n'existe pas encore vraiment et ne peut donc pas être nommée, d'où peut-être le qualificatif de « sans titre » que Benoît – à notre connaissance – n'a utilisé qu'une seule fois dans toute sa production.

Dans le propos qui nous occupe toutefois, c'est une œuvre de 2001, *What's the Ugliest Part of Your Body*, qui se révèle la plus troublante. Quatorze panneaux de plexiglas thermoformés au fini miroir sont rassemblés pour former une sorte de pavillon à l'intérieur duquel on déambule. Les courbes données aux surfaces déforment alors l'image du visiteur qui s'y aventure et c'est lui, dès lors, qui est métamorphosé en monstre, son image étant démultipliée à l'infini. Expérience déconcertante assurément où le « regardeur » ne se contente plus simplement d'observer une œuvre d'art – à une certaine distance toujours – et de plus ou moins ressentir le caractère oppressant qui en émane, mais se voit lui-même soudainement pris au piège en devenant le sujet, l'acteur de cette horreur qu'il a devant lui et qui le dévisage. « Il ne s'agissait pas de déformer le corps pour simplement l'enlaidir, signale Benoît, mais de lui faire perdre sa consistance jusqu'à le rendre méconnaissable, ce qui est aussi une manière de mettre en scène sa disparition. Je conviais le spectateur à vivre un morcellement, à occuper la place de son propre effacement¹⁴. »

DÉMESURE

On avancera l'idée que l'un des communs dénominateurs de ces artistes est certainement d'œuvrer dans l'excès, l'outrance : excès de chairs étalées, d'ossements, de viscères, excès de minutie et de réalisme dans le traitement des motifs et des figures. On est ici dans l'ordre de la disproportion, du maximalisme, comme une volonté d'atteindre l'extrême de ce qui est montré et par là son essence même. Le réel est bien présent et « reconnaissable », mais il est tantôt démesuré, tantôt investi de signes ou d'attributs empruntés à un ailleurs qui le dépasse. Une hypertrophie de la laideur qui, sans doute, rejoint celle-là même de la beauté « exceptionnelle », voire inhumaine qui se dégage du corps sculpté d'un kouros ou d'un Apollon. L'idéal du beau si souvent célébré est ainsi rattrapé par ce qu'on nommera l'idéal du laid, là où désormais, pour reprendre Hume, se confondent la douleur et le plaisir. ←

pophagous rite of eating the other! Should we uncover a psychoanalytic reference to cannibalism here, the oral stage fantasy of wanting to incorporate the object of desire by swallowing it? The two figures are out of proportion, one transformed into a giant ogre, the other a dwarf; in fact, it is the model (Louis Cormier) who devours the artist himself in an echo of the myth of Cronos, forced to devour his own children after learning that one of them would dethrone him. For Benoît, this putting to death of the artist is the putting to death of sculpture, which is shown here only as sketches, ink jet impressions on canvas. At this stage, the sculpture does not yet actually exist and cannot be named, the source possibly of the qualifier "untitled" that Benoît – to our knowledge – has only used once in his entire production.

In the question before us, however, it is the 2001 piece *What's the Ugliest Part of Your Body*, which proves the most troubling. Fourteen mirror-finished, thermoformed Plexiglas panels were assembled to form a kind of pavilion in which one could wander. The curve made in the surfaces distorts the image of the visitor and it is he, through them, who is metamorphosed into a monster, his image multiplied to infinity. It is a definitely disconcerting experience in which the "viewer" is no longer content to look at a work of art – always done from a distance – and to feel, more or less, the oppressive nature emanating from it, but sees himself suddenly trapped in becoming the subject of this horror before him, staring back. "The body was not deformed simply to make it ugly," says Benoît, "but to make it lose its substance to the point of rendering it unrecognizable, which is another way of making it disappear. I invited the viewer to experience the break-up of their body, to occupy the place of their own effacement."¹⁴

DISPROPORTIONATE

I would like to put forward the idea that the common denominator among these artists is certainly the working with excess, extravagance: an excess of displayed flesh, of bones, of viscera, an excess of minutia and of realism in the treatment of motifs and figures. One is in the realm of disproportion here, of maximalism as a will to the extreme in what is shown and in its very essence. The real is certainly present and "recognizable" but it is, on one hand, out of proportion, and on the other invested with signs and attributes lifted from someplace beyond it. It is a hypertrophied ugliness that, undoubtedly, joins that "exceptional" beauty – inhuman – that radiates from the sculpted body of a kouros or an Apollo. The ideal of beauty so often celebrated is thus recovered by what one might call the ideal of ugliness, there where, to recall Hume, pleasure and pain are mingled. ←

Translated by Peter Dubé



Alain BENOÎT, *Sans titre*, 2002. Impression au jet d'encre sur canevas / Ink jet print on canvas. 102 x 203 cm. Photo : A. Benoît.

NOTES

1. <http://wikipedia.org/wiki/Gargouille>. [My translation.]
2. www.artistes-en-dialogue.org/sean00.htm
3. 16 mm, couleur/colour, 28 mn, 1976. Un film de/A film by: Peters Bors, Thom Burstyn, John Laing, Ben Low, Richard Bujold, Julie Wildman, Ken Page, Joe Bartoloni, Yuri Luhov, Andy Spandy Deskin, Marsha Stall, Debbie Rubin. Briston Productions Ltd., Canada.
4. www.cinergie.be/cfa/ijk.html.
5. Catalogue de l'exposition/Exhibition catalogue *Mark Prent: Night Terrors*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Action Art Actuel (AAA), 11 nov.–18 déc. 2005/Nov. 11-Dec.18, 2005.
6. <http://lachine.ville.montreal.qc.ca/musee/PRENTM.htm>. [My translation.]
7. www.jeanpronovost.com.
8. Vidéo documentaire de l'artiste réalisée lors de son exposition au World Beat Center en 2002./Video documentary on the artist made in conjunction with his exhibition at the World Beat Center in 2002.
9. www.alainbenoit.ca (Commentaire de l'artiste sur l'œuvre *L'antihéros*, 2002./Artist's notes on the work *L'antihéros*, 2002.)
10. Exposition/Exhibition *Pâtes-Molles*, 21 oct.–11 nov. 2006/Oct. 21-Nov. 11, 2006.
11. Exposition/Exhibition *L'antihéros charnel contre les héros acharnés*, mai/May 1998.
12. www.alainbenoit.com.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*